

Н. В. ПАРФЕНТЬЕВА

Славник «О колико блага» усольского распевщика И. Т. Лукошкова

Настоящая работа посвящена одному из произведений древнерусской музыкально-рукописной традиции — славнику «О колико блага» выдающегося распевщика Усольской певческой школы И. Т. Лукошкова (ум. около 1621 г.).¹ Песнопение обнаружено в ЦГАДА в записи на отдельном листе, текст его предваряется указанием: «Перевод Лукошкин, взято лета 7110 (1601) сентября в 8 день».²

Славник «О колико блага» — древнейшее произведение, известное на Руси уже в памятниках письменности XII в. Он входил в цикл стихир, исполнявшихся в «неделю о блудном сыне», поэтому поэтический текст славника, как и всего цикла, принадлежащий византийскому гимнографу Стефану Савваиту (ум. около 807 г.), литературно связан с соответствующей евангельской притчей.³ Особенно сильны в тексте покаянные мотивы, вызванные эсхатологическими настроениями средневекового человека. Эти настроения ярко проявлялись в периоды обострения феодально-классовых противоречий, эпидемий, военных неудач, ожидания конца мира, что находило отражение в иносказательных символах, в притчах и покаяниях, в создании литературных, живописных и музыкальных композиций. Так, в конце XV в. бытовало потрясающее по трагизму поэтического содержания музыкальное произведение — покаянный стих «Окаянный и убогий человек, век твой кончается и конец приближается».⁴ Эта же тема раскрыта в иконах московского Успенского собора «Апокалипсис» и «Страшный суд» (конец XV в.). В XVI в. Иван Грозный пишет «Канон Ангелу Грозному воеводе», полный «страха смерти, бреда преследования и чувства одиночества».⁵ В одном ряду с подобными творениями находится и славник усольского мастера. Песнопение было писцом «взято», очевидно, у самого мастера в 1601 г., когда в стране вспыхнули голодные бунты. Думается, И. Т. Лукошков, живший в условиях тяжких бедствий, услышал в древнем каноническом тексте созвучность образного строя внутреннему миру человека своего времени. Возвышенно-поэтический характер высказывания, торжественное красноречие, эмоциональность речи также, вероятно, послужили

¹ Подробнее об Усольской певческой школе см.: Парфентьев Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 52—69.

² ЦГАДА, ф. 188, № 1589, л. 1. См. также: Парфентьев Н. П. Усольская школа... С. 61.

³ См.: Карабинов Н. Постная Триодь. СПб., 1910. С. 119—120.

⁴ БАН, Устюжское, № 70, л. 769.

⁵ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 137.

толчком для создания авторского музыкального произведения. Отметим в этой связи и особое место славников в древнерусском певческом искусстве.

Как известно, славник — это песнопение, замыкающее тот или иной цикл стихир (Стихирари месячный, постный и др.) и исполнявшееся после малого славословия. Славники зафиксированы в древнейших певческих рукописях XII в. В рукописных источниках первой половины XVII в. широкое распространение получили целые подборки этих песнопений, имеющих авторские и местные распевы, выполненные в различных стилях (Большом знаменном, Путевом, Демественном). Вопрос о том, почему славники были в центре внимания распевщиков, нуждается в специальном исследовании. Возможно, здесь сыграла роль их особая функциональная значимость — завершение в музыкально-гимнографическом отношении того или иного цикла стихир. Кроме того, славники исполнялись не только в службах, но и во время торжественных царских и патриарших выходов, приемов и т. д. Так, в дни поставления первого патриарха Иова в январе 1589 г. «был стол у патриарха в Большой палате», где велено было петь «дьякам певчим большой станице, Ивану Макарьеву с товарищи, славник Успению, другой станице, Первому Федорову с товарищи, — литийный славник Успению», затем пелись и другие славники.⁶ Возможно, для таких особенно значительных случаев и создавались авторские распевы, которые исполнялись лучшими певцами хоров. Запись песнопения «О колико блага» в «перевод» И. Т. Лукошкова сделана мастером певческого дела, по-видимому, государевым певчим дьяком, именно для таких исполнительских целей.

«О колико блага» как песнопение подготовительных дней к великому посту входит в состав Триоди постной и завершает последовательность стихир на «Господи воззвах» «Во безгрешную страну» и «Разумеет, братие, таинство». Исследование песнопения проведено по спискам XII—XVII вв., выявленным в составе Стихирарей рукописных собраний ГИМ, ЦГАДА, БАН, ИРЛИ, ГПБ. Во всех рукописях славник зафиксирован столповым знаменем с указанием 2-го и 6-го гласов.⁷ Самая ранняя из известных нам нотированных записей содержится в рукописи XII в.⁸

Как отмечалось, славник исполнялся в «неделю о блудном сыне». Содержание его поэтического текста связано с евангельской притчей об этом персонаже. Некто «окаянный», преступивший заповеди и тем самым лишивший себя «небесного царствия», «возопи Христу Богу»: «Яко блуднаго приими мя, Боже, сына и помилуй мя». Возникает символическая параллель: лирический герой — блудный сын и Бог-Отец, могущий простить раскаявшегося грешника. Гимнографический текст славника — монолог, звучащий напряженно благодаря эмоциональным восклицаниям («О», «Ох», «Увы мне»), риторическим вопросам («О колико благ окаянный себе лиших?», «О какого царствия отпадох убогий аз?»), а также благодаря гиперболизации прегрешений героя и в связи с этим его самоуничтожительным эпитетам («окаянный», «убогий», «блудный»). Обращает на себя внимание особенность структуры речевого произведения — его ритмическая организация. Она присуща всему тексту и заключается в ритме перечисления и в грамматическом рифмовании некоторых слов: «лиших», «возгубих», «приях», «преступих», «отпадох»; в параллелизме синтаксических конструкций с элементами звукового повтора:

⁶ РИБ. СПб., 1875. Т. 2. Стб. 322—323.

⁷ Как репрезентативные отметим списки: ГИМ, Успен., № 8, л. 7; ГПБ, Соф., № 96, л. 4 об.; Кир.-Бел., № 581/838, л. 295 об.—296; ГБЛ, ф. 304, № 409, л. 174—174 об.; № 410, л. 263 об.; № 411, л. 162—162 об.

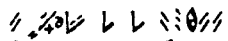
⁸ ГИМ, Успен., № 8, л. 7.

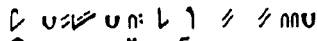
О колико благ
Окаянный себе лиших?
О какого царствия отпадох
Убогий аз?

Но особенно ярко повышенная ритмичность речевого произведения слышится при делении его на мелкие ритмо-синтаксические единства, которые Л. В. Щерба предложил называть синтагмами. При выделении синтагм в данном случае учитывались и их акцентно-ритмические границы, т. е. структура зачинов (анакруз) и окончаний (клаузул). По сходству с терминологией стиховой метрики ударные зачины и окончания назовем мужскими (м), односложные женскими (ж), двусложные — дактилическими (д), более чем двусложные — гипердактилическими (г). Исходя из этого, определим ритм всех анакруз и клаузул гимнографического текста.⁹

№ строки	Текст (раздельноречный)	Ритм	№ строки	Текст (раздельноречный)	Ритм
1	О колика блага	дж	9	Увы мне	жм
2	Окаянный себе лишихо	дж	10	Окаянная душе	дм
3	О хабува	дж	11	Огневи веченему	мг
4	Какова царствия отпадохо	дж	12	Прочее осужаешися	мг
5	Убогий азо	жж	13	Тем преже конца	мм
6	Богатство изгубихо	жж	14	Возопи Христу Богу	дж
7	Еже прияхо	мж	15	Яко блуднааго приими мя сына	дж
8	Заповеди преступихо	мж	16	Боже и помилуй мя	мм

Как следует из таблицы, для речевого произведения характерна урегулированность ритма зачинов и окончаний при вариативности основного ритмического ряда синтагм. Эта ритмическая оформленность находит отражение в музыкально-графическом облике древнейшего песнопения XII в. Каждая из 15 синтагм староистинноречного текста передана здесь комплексом знамен, включающим начертание либо попевки, либо фиты. Например:


 О ко - ли-ко благъ
 фита


 О-ка-я-нный се-бе ли-ши-хъ,
 попевка

Это создает особую строфную ритмичность древнего напева, следующую за ритмом синтагм и определяющуюся совпадением их клаузул с кандасирующими участками музыкальных формул, являющихся архетипами попевок или фит. Таким образом, выстраивается композиция, равная 15 музыкально-поэтическим единицам или колонам.¹⁰

Если исходить из ритмической упорядоченности музыкально-гимнографического текста и его смыслового содержания, то можно представить славник состоящим из двух крупных разделов: первый включает колоны 1—7, второй — колоны 8—15.

Первая часть целиком посвящена раскрытию одной темы — перечислению благ, которых лишился герой. Устойчивая повторяемость ритмических признаков речи в этом разделе находит отражение в музыкальном тексте. Так, в начальных фрагментах 1-го и 3-го, 2-го и 4-го

⁹ См.: Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 28—29. Текст приводится по списку ЦГАДА, ф. 188, № 1589, л. 1.

¹⁰ В современном музыкознании принято считать колоном единство музыкально-поэтического текста, определяемое протяженностью одной музыкальной формулы, будь то попевка, лицо или фита (А. Н. Кручинина, Б. П. Карастоянов).

Следующий этап в существовании славника — XIV—первая половина XV в.¹¹ Песнопения этого периода фиксируются, повторяя во многом древнейшую запись. При этом в кадансирующих попевах колонов 11, 12 и 15 заметны графические изменения.

ХII в.	у н: л л л л // //	л л л л л //	л н: л л л л //
XIV в.	у н: л л л л // //	л л л л л //	л н: л л л л //
XV в.	у н: л л л л // //	л л л л л //	л н: л л л л //

прочее о-сужа-е-ши-ся | тем прежде конца | бо-же и помилуй.

В других случаях различия в начертании знамен коснулись обозначений звуковысотности, отраженной в самих знаках.

ХII в.	л у н: л л // // нлу	л л л л л //
XIV в.	л у н: л л // // нлу	л л л л л //
XV в.	л у н: л л // // нлу	л л л л л //

О-ка-я-нный се-бе ли-ши-хъ; | У-бо-гий а-зъ.

В остальном списки XII—первой половины XV в. в основном идентичны, что позволяет считать их фиксацией единого распева, который на протяжении столетий мог незначительно интонационно видоизменяться.

Во второй половине XV в. на основе более древней записи (архетипа) формируется производное песнопение, являющееся как бы связующим звеном между древним и авторским (Лукошковым) распевами.¹² Оно широко бытовало в различных регионах страны на протяжении всего XVI в.¹³ При сравнении данного песнопения с древнейшей записью славника обнаруживаются черты сходства, что выражается: 1) в неизменности числа фит, закреплённых за одними и теми же словами; 2) в сохранении силлабо-мелизматического типа распева; 3) в едином композиционном строении; 4) в близости состава знамен в отдельных фрагментах песнопений. Приведем эти «постоянные эпитеты» славника, привлекая также и авторское произведение в целях выявления черт общности и различия между древнейшим, производным и Лукошковым распевами.

Архетип (ХII в.)	л у н: л л // // нлу
Производное (ХVI в.)	л л л л л // //
Лукошково (1601 г.)	л л л л л // //

О-ка-я-нный се-бе ли-ши-х ;

Арх.	л л л л л // // л н: л л л л //
Пр.	л л л л л // // л л н: л л л л //
Лук.	л л л л л // // л л н: л л л л //

Ка-кого це-сарьстви-я от-па-дох у-бо-ги-й а-з;

¹¹ ГПБ, Соф., № 96, л. 4 об. (XIV в.), в ремарке указание на исполнение «на стиховне»; ГПБ, Кир.-Бел., № 637/894 (XV в.), л. 62 об.—63, в ремарке указано: «Стихиры на Господи воззвах». В списках последующего времени сохраняется последнее указание.

¹² ГБЛ, ф. 304, № 410, л. 263 об.

¹³ ГБЛ, ф. 304, № 409, л. 174—174 об.; № 411, л. 162—162 об.; ГПБ, Кир.-Бел., № 581/838, л. 295—296; № 569/826, л. 525—525 об.; № 668/925, л. 174; Солов., № 277/289, л. 226 об.—227; собр. Титова, № 3636, л. 181 об.—182; БАН, Устюжское, № 70, л. 619; Тек., № 319, л. 272 об.—273; Осн., 32.16.18, л. 77 об.; и др.

Арх.	U	ṅ	γ	L	L	≡	nnU		ṅ	L	L	≡	γ	≡	≡
Пр.	L	L	ṅ	L	U	≡	≡		ṅ	L	≡	γ	≡	≡	≡
Лук.	L	ṅ	L	U	≡	≡	≡		ṅ	L	≡	γ	≡	≡	≡

За- по- ве- ди пре- сту- пи- х; ог- не- ви ве- чно- му-;

Арх.	L	L	ṅ	γ	≡	≡	≡
Пр.	n†	ṅ	L	ṅ	γ	≡	≡
Лук.	n†	ṅ	≡	ṅ	γ	≡	≡

Во- зо- пи Хри- сту бо- гу.

Наряду с общностью, между древнейшим и более поздними вариантами песнопения существуют и различия. Они выражаются:

1) в изменении большинства кадансов строк:

Арх.	≡	≡	nnU		ṅ	γ	L	≡	≡		L	≡	≡	nnU		L	L	L	nnU
Пр.	≡	γ	≡	γ		ṅ	L	U	≡	≡		U	≡	≡	≡		L	≡	ṅ
Лук.	≡	γ	≡	γ		ṅ	L	U	≡	≡		U	≡	≡	≡		L	≡	ṅ

ли- ши- х | у- бо- ги- й а- з | пре- сту- пи- х | и- згу- би- х;

2) в почти полном несовпадении начертаний знамен на словах:

Арх.	L	L	ṅ	γ		L	L	ṅ		L	L	L	≡	L		L	≡	L
Пр.	L	L	ṅ	L		n†	ṅ	≡	ṅ		n†	L	L	L	L		L	L
Лук.	L	L	ṅ	L		n†	ṅ	≡	ṅ		n	L	L	L	L		L	L

бо- га- тство | во- зо- пи | я- ко блу- де- на- го | бо- же;

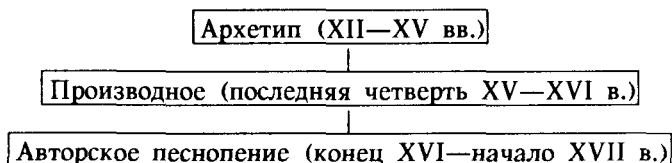
3) в несовпадении начертаний фитных формул; 4) в полном отсутствии репризности в распевах производного и авторского произведений; 5) в замене староистинноречного текста раздельноречным; 6) в появлении в более поздних списках (рубеж XV—XVI вв.) новых комплек-

сов: $\frac{\equiv}{0} \frac{\equiv}{\gamma} n† \frac{\equiv}{\gamma} \equiv$; $\frac{\equiv}{\text{Ха}} \frac{\equiv}{\text{бу}} \frac{\equiv}{\text{ва}} \frac{\equiv}{\text{ва}}$. Эти образования возникли в

начале колонов 1 и 3 вместо знаков в древнейшем песнопении $\frac{\equiv}{\gamma} \frac{\equiv}{\gamma} \frac{\equiv}{\gamma}$. Появление этих новых в данном случае лицевых формул повлекло за собой возникновение двух новых колонов, в которых музыкальное содержание отрывается от текстовой основы.

Таким образом нарушался принцип соответствия первичных формул речи и музыки, который был соблюден в древнейшем песнопении. В авторском песнопении продолжена традиция распевания междометия «О» и «хабувы» в тех же фрагментах славника. Главное отличие авторского варианта от более ранних в том, что в Лукошковом «перевод» разведены почти все тайнозамкненные формулы. Усольский распевщик воспринял традицию распева не через древнюю запись, а через производную от древней, именно на нее он ориентировался при создании своего произведения.

Итак, все выявленные списки славника можно определить следующим образом: 1) древнейшая запись песнопения, лежащая в основе его дальнейшего развития, в данном случае представляет собой архетип; 2) новый вид фиксации, являющийся промежуточным между архетипом и авторским распевами, определяется как производное от архетипа; отличительная черта данного песнопения — большая близость к авторскому «переводу» и тайнозамкненность всех фитных и лицевых формул; 3) собственно авторский распев, связанный как с архетипом, так и с производным. Взаимосвязь выявленных списков можно представить стеммой.¹⁴



Как уже отмечалось, музыкально-гимнографические тексты производного и авторского распевов, обнаруживая свою зависимость от архетипа, во многом идентичны между собой. Фиксация производного в рукописях конца XV—XVII вв. обладает большой устойчивостью. Лишь в начертании тайнозамкненных формул, позднее разведенных Лукошковым, существует графический «произвол». Проиллюстрируем это на примере 1-й и 4-й строк.

	строка 1	строка 4
ГБЛ, ф. 304, № 410, посл. четв. XV в.		
ГБЛ, ф. 304, № 409, кон. XV—нач. XVI в.		
ГПБ, К. Б. 668/925, серед. XVI в.		
ГПБ, К. Б. 569/826, перв. пол. XVI в.		
ГПБ, Солов. 227/289, серед. XVI в.		
ГПБ, Титова, № 3636, серед. XVI в.		
БАН, Устюж., № 70, серед. XVI в.		

Как видим, в записи славника на протяжении конца XV—XVI в. наряду со стабильно зафиксированным материалом, приходящимся на силлабически распеты попевочные строки, существовал ряд постоянно графически видоизменяющихся тайнозамкненных начертаний. Так как этот период (до начала XVII в.) был «безразводным» и распевщики подобные формулы должны были разводиться самостоятельно, можно предположить, что именно в этих участках распева, наполненных освобожденным от строгой текстовой зависимости длительным мелодическим движением, и вызревали предпосылки для творчества древнерусских мастеров пения. Каждый из них распевал подобные формулы в русле традиций, выработанных в том творческом окружении, к которому принадлежал. Существуют письменные доказатель-

¹⁴ Как примеры укажем списки: архетипа — ГИМ, Усп., № 8, л. 7; производного — ГБЛ, ф. 304, № 410, л. 263 об.; авторского — ЦГАДА, ф. 188, № 1589, л. 1.

ства того, что в условиях средневекового канонического искусства одним из направлений в творческой деятельности русских распевщиков оказалось создание собственных разводов тайнозамкненных начертаний, певческое значение которых раскрывалось в разводе дробным знаменем.¹⁵ Возникшие различия в этих разводах могли быть результатом целенаправленной творческой работы местных мастеров пения или следствием таких причин, как несовершенство беспометной нотации, тайнозамкненность начертаний, отдаленность музыкальных центров. Важно, что эти различия в XVII в. сознательно определялись древнерусскими музыкантами-теоретиками как авторские. Запись стихир И. Лукошкова датируется 1601 г. Более ранних разводных списков нами не обнаружено. Вероятно, Лукошков одним из первых развел тайнозамкненные формулы, и в рукописях первой половины XVII в. распев фиксировался уже с этими разводами.¹⁶ Но наряду с разводами И. Т. Лукошкова существовали иные. Так, в Фитнике первой половины XVII в. развод начальных трех строк песнопения выполнен в иной традиции.¹⁷

[illegible]

Лук. $\begin{smallmatrix} \text{ш} \\ \text{ш} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{н} \\ \text{н} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{л} \\ \text{л} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{к} \\ \text{к} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{б} \\ \text{б} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{л} \\ \text{л} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{г} \\ \text{г} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{с} \\ \text{с} \end{smallmatrix}$
 Ан. $\begin{smallmatrix} \text{ш} \\ \text{ш} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{н} \\ \text{н} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{л} \\ \text{л} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{к} \\ \text{к} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{б} \\ \text{б} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{л} \\ \text{л} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{г} \\ \text{г} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{а} \\ \text{а} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{с} \\ \text{с} \end{smallmatrix}$
 ко — ли- ка бла — — — — — га — — — — —

Интересно, что разночтения присутствуют только в мелизматически распетых строках, в попевочной третьей строке графический материал идентичен:

Лук. $L L_{-22}$ $L L_{-}$ $n: 1$ $\approx 1 \approx / \approx 1$
 Ан. $L L_{-22}$ $L L_{-}$ $n: 1$ $\approx 1 \approx / \approx 1$
 О-ка-я-ный се-бе ли-ши-хо.

Сделанные наблюдения еще раз подтверждают мысль о том, что мобильными на протяжении всего эволюционного развития песнопения были мелизматические распевы тайнозамкнутых формул, более стабильными, каноническими — попевочные строки с преобладанием силлабики. Следовательно, «авторское право» Лукошкова проявилось в собственном музыкаль-

¹⁵ Например: ГБЛ, ф. 37, № 93, л. 626 об., 628; ф. 210, № 1, л. 123 об. — 124, 125. Эти рукописи первой половины XVII в. содержат справочник «Фиты розводные и строки из Охтая и ис степенны из дохматиков», включающий пять устных родов фит, два «мо-настырских». В сборнике ЦГАДА, ф. 181, № 600, л. 20—21, 23, 27 об., 90 об., даны разводы «строк мудрых» Лукошкова И., Крестьянина Ф., а также «по Памвину». В рукописи уставщика Кирилло-Белозерского монастыря Иоасафа (первая половина XVII в.) из ГБЛ, ф. 304, № 449, л. 344 об., в разделе «Розвод фитам знаменным, иже обретаются во всех осми гласех», приведен развод фиты распевщика Логгина.

17 ГПБ, Кир.-Бел., № 593/850, л. 724 об. — 725; ГБЛ, ф. 304, № 429, л. 472 об.

¹⁷ ГБЛ, ф. 304, № 449, л. 345.

ном толковании фитных и лицевых начертаний. О том, что их разводы, по-видимому, впервые выполненные усольским мастером, обладали значительной эстетической ценностью, свидетельствует сохранение их в пометных списках второй половины XVII в. Авторское своеобразие наблюдается и в том, что Лукошков в своем «переводе» стремился мелодически развить не только разводы формул, но и речитативные фрагменты песнопения.

Лукошково			
Производное			
	ка-ко-ва	ца-ре-стви-я;	о-то-па-до-хо;

Лук.			
Пр.			
	бо-га-те	ство	из-гу-би-хо.

В этих же целях мелодического обогащения напева распевщик изменяет в седьмой строке архетип попевки. Так, «мережу» он заменяет «пауком», чем расширяет распев кадансирующего фрагмента до 12 звуков.

Лук.											
Пр.											
	за-по-вед	пре-сту-пи-во	за-по-вед	пре-сту-пи-во	за-по-вед	пре-сту-пи-во	за-по-вед	пре-сту-пи-во	за-по-вед	пре-сту-пи-во	за-по-вед

Большой интерес для изучения музыкальных особенностей авторского распева представляет рукопись ЦГАДА, содержащая запись песнопения пометной крюковой нотацией с переложением на нотопевицкую. Этот двоезнаменник дает уникальную возможность воссоздать музыкальный облик песнопения. Несмотря на фонетическую редакцию текста (раздельноречие заменено новым истинноречием), перестановку некоторых слов, музыкальная основа не подвергалась сколько-нибудь значительным изменениям, проявляя большую близость к распеву Лукошкова. Причем все внутрислоговые разводы в двоезнаменнике даны как в начертании, так и в изложении дробным знаменем и нотами линейной нотации.¹⁸ Благодаря существованию данного двоезнаменника, а также пометных рукописей второй половины XVII в., содержащих списки славника, мы имеем возможность исследовать музыкально-поэтическое содержание песнопения И. Т. Лукошкова на структурном и образно-смысловом уровнях.

В композиционном отношении мелодия знаменного распева славника состоит из 17 ритмо-интонационных формул, записанных характерным последованием знаков. Заключительные знаки попевочных формул

¹⁸ ЦГАДА, ф. 181, № 1574, л. 6 об. — 7 об. (последняя четверть XVII в.).

фиксируются в данном случае статьей, палкой воздернутой и пауком. Длительные внутрислоговые разводы, данные без начертаний, определены как лицевые и фитные, благодаря наличию этих разводов совместно с начертаниями в других списках славника.¹⁹ Как было выявлено ранее, первичной ритмо-интонационной единицей словесного текста является синтагма. В музыкальной речи она, как правило, распевается одной формулой — попевочной, лицевой или фитной. Лишь в редких случаях нарушается принцип соответствия первичных единиц музыкальной и словесной речи. Так, первая синтагма «О колика блага» распевается двумя музыкально-графическими формулами, лицевой и фитной, образуя два колона. Междометие «О» вычленяется и разводится длительным мелодическим узором, привносящим в начало песнопения элемент декоративности и торжественности. Взаимодействие первичных ритмо-интонационных единиц речевого и музыкального произведений проявляется в совпадении окончаний музыкально-графических формул с цезурами текста, обусловленными ритмической выделенностью синтагм, и в подчеркивании этих цезур напевом с помощью мелодических кадансов. В этом усматривается своеобразная ритмичность музыкального языка славника. Лишь в единственном случае мелодическое кадансирование не следует дробности текстовой структуры:

каданс ка- ко- ва ца- ре- стви- я о- то- па- до- хо; колон 5	каданс у- бо- ги- й а- зо. колон 6
---	---

Это несоответствие музыкального деления ритмически-смысловому может быть объяснено ориентацией на музыкальное исполнение текста с учетом певческого дыхания, а вследствие этого стремлением избежать слишком большого несоответствия между двенадцатисложным колоном 5 и пятисложным колоном 6.

Следующий после колона уровень формообразования в песнопении — строка. Эта структурная единица музыкальной речи с обязательным ритмическим торможением в интонационно ярком кадансирующем участке, волнообразно развивающаяся и мелодически завершенная, может содержать одну и более мелодических формул. Так, колоны 1—4, 9—11, 14—17 распеты музыкально-графическими формулами, соответствующими строкам, например:

колон 3	О- ка- я- ны- и се- бе ли- ши- хо попевка архетип
колон 10	Увы мо- не фита

Колоны 5—8, 12—13, распеты попевочными формулами, попарно объединены в составе одной музыкальной строки, например:

¹⁹ ЦГАДА, ф. 181, № 787, л. 6 об. — 7; БАН, Строг., № 39, л. 194—194 об.; ГБЛ, ф. 379, № 61, л. 6—7; ф. 354, № 156, л. 5—5 об. Все рукописи пометные, относятся ко второй половине XVII в.



Для того, чтобы отделиться в особую строку, попевам 5, 7 и 12 колонов не хватает устойчивого ритмического кадансирования.

В результате выяснения взаимодействия словесного и музыкального текстов на уровнях: синтагма — музыкально-графическая формула, синтагма — строка — определяется четырнадцатистрочная музыкальная композиция, в которой текст построчно зафиксирован следующим образом:

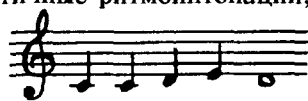
Таким образом, словесный текст активно взаимодействует с музыкальным,

№	Текст строки	Музыкальная структура	Речевая структура
1	О	колон	} синтагма
2	Колика блага	колон	
3	Окаянный себе лишихо	колон	синтагма
4	О хабуви	колон	синтагма
5	Какова царствия / отпадохо убогий азо	два колона	две синтагмы
6	Богатство изгубихо / еже прияхо	два колона	две синтагмы
7	Заповеди преступихо	колон	синтагма
8	Увы моне	колон	синтагма
9	Окаянная душе	колон	синтагма
10	Огневи веченому / прочее осужаешися	два колона	две синтагмы
11	Тем преже конца	колон	синтагма
12	Возопи Христу богу	колон	синтагма
13	Яко блуднааго приими мя сына	колон	синтагма
14	Боже и помилуй мя	колон	синтагма

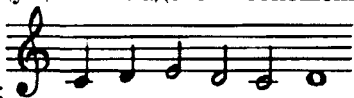
формируя строки, равные одному или двум колонам. В свою очередь напев существенно влияет на строчную организацию текста. Проявление структурной самостоятельности напева наблюдается в распевании междометия «О» и речевой формулы «О хабуви», а также в музыкальном дроблении колонов 5 и 6, в которых знак музыкального препинания (каданс) не совпадает с текстовой цезурой. Взаимодействие текстовых и мелодических структурных единиц в основном построено на принципе соответствия, логика музыкального развития не ломает структуру текста, напротив, напев подчеркивает членение текста, не нарушая его формы, а следовательно, и смысла.

Перейдем к выявлению образно-смысловых связей текста и напева. Проследим, как отражена крупная смысловая единица речи — фраза. Всего таких фраз шесть. Отметим, что каждая из них распета по типу «мелодического развертывания», когда мелодия как бы варьирует саму себя. Первая фраза распета тремя строками, вторая — одной, третья и четвертая — двумя, пятая — одной и шестая — четырьмя. При обращении к интонационному строению музыкальной речи в общем потоке мелодического движения обозначились ясно очерченные идентичные ритмоинтонации, за-

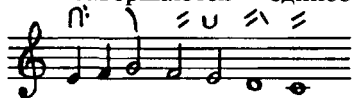
вершающие каждую из пяти речевых фраз:



Лишь третья фраза завершена у Лукошкова иной интонацией, близкой предыдущей в ладовом отношении. Это — авторская особенность песнопения:



Построения, очерченные идентичными концовками, назовем музыкально-фразовыми единствами. Размеренная повторность их окончаний вносит периодичность и служит средством объединения формы напева. Благодаря единству заключительного тона межфразовых окончаний возникает единая тоникальность, подчеркиваемая ритмо-интонационными условиями кадансирования и значительно скрепляющая форму в целом. Не только фразы, но даже фразовые компоненты завершаются единообразно по отношению друг к дру-



гу. Эти концовки фразовых компонентов своим ритмо-интонационным и ладовым отличием от окончаний фраз подчеркивают функциональную неоднозначность данных синтаксических конструкций.

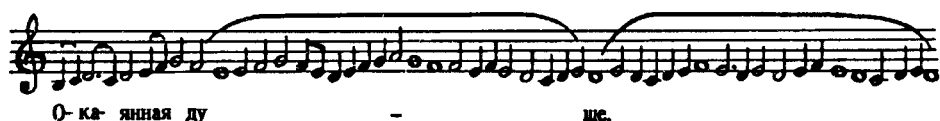
Таким образом, содержание поэтическое славника находит отражение в интонационном строе распева путем рифмования единообразными кадансами окончаний каждой законченной мысли. Это органически соединяет фразы единой тоникальностью и свидетельствует о высокой степени музыкального обобщения функциональной значимости образно-смысловых единиц словесной речи, о глубинных процессах взаимодействия смыслового содержания текста и напева.

Развитие музыкального целого связано с образованием еще более крупных, чем музыкально-фразовые единства, разделов. При этом в основу музыкального строения положена двухчастная централизованная форма речевого произведения. Первая часть заключает 9 колонов, вторая — 8 колонов, каждая распеваётся семью музыкальными строками, что говорит об упорядоченности структуры. Проследим это более подробно.

Тип распева можно определить как силлабо-мелизматический. Так, начальные строки каждой из двух крупных частей (1—2 и 8—9) согласуются длительными внутрислоговыми лицевыми и фитными разводами, акцентирующими важные в смысловом отношении слова «благо», «увы, мне», «душе», что служит средством достижения образно-смысловой связи текста и музыки. Эта связь отражена также в совпадении кульминационных центров речевого и музыкального произведений. Они приходится на распевы слов «окаянная душе». Что же позволяет считать мелизматически распетые строки 8 и 9 кульминацией и одновременно переломом в развитии музыкального целого? Прежде всего эти строки, согласуясь своими длительными внутрислоговыми (четыре слова распеваются 86-ю звуками) разводами с начальными строками 1—2, резко контрастируют с силлабическими, очень краткими предыдущими 5-й, 6-й и со всеми последующими строками. Строка 8 является началом второй части не только потому, что возвращает мелизматику 1-й строки песнопения, но и в силу яркого изменения всех средств музыкальной выразительности. Мелодия впервые завершается на почти предельно низкой для обиходного знаменного звукоряда ладовой опоре «Н», что привносит более мрачную ладо-тональную окраску. Ступенчатый характер мелодического развертывания с неуклонным погружением в низкую область звучания призван передать страх, трепет, безысходность отчаяния человека в восклицании «Увы мне!»:



Строка 9, интонационно связанная с 8-й, превосходит последнюю распевностью, но звучит спокойнее, просветленнее: постепенно возвращается прежняя область звучания, волнообразность мелодического движения, типизированная концовка с главенствующей в произведении ладовой опорой «Н». Эта строка уравнивает предыдущую, сглаживает ее драматическую напряженность:



Итак, строки 8 и 9 резко выделяются на фоне предыдущего и последующего музыкального развития и в силу этого, совпадая с речевым началом второго раздела славника, определяются как переломно-кульминационный момент развития музыкальной формы. Помимо строк 1—2 и 8—9, ведущих в конструктивном и в образно-смысловом плане, в песнопении мелизматика определяет распев речевой формулы «о хабуви» в 4-й строке. Эта формула встречается в древнерусской музыке с XII в. В распевании славника она появилась в конце XV в. Скорее всего, «хабува», не выражая определенного смысла, имела исключительно музыкально-исполнительское значение. Пространственный распев этого слова, не несущего смысловой нагрузки, композиционно уравнивает длительные начальные и кульминационные фрагменты песнопения и может быть определен как музыкальное украшение, оторванное от текстовой основы. В остальных строках песнопения (3, 5—7, 10—14) текст распет силлабически: на каждый слог приходится один знак знаменной нотации. Большинство этих строк завершается единообразно, рифмуясь типизированными концовками, что свидетельствует о ладовой устойчивости. Силлабически распетым строкам присущ скромный диапазон звучания, они, обладая попевочной природой, часто согласуются единичными попевками. Все это дает возможность сконцентрировать внимание не на красочном распеве, а на смысле пропеваемого слова.

Музыкальный язык песнопения, таким образом, характеризуется чередованием силлабически и мелизматически распетых строк, которые различаются не только по степени распетости мелодизма, но и по диапазону звучания, по функциональной значимости в раскрытии образно-смыслового содержания текста. Мелизматически распетые строки, в которых напев превалирует над текстом, в то же время поясняя и раскрывая его посредством музыкального языка, выполняют ключевые конструктивную, образно-смысловую и отчасти декоративную функции. Активность напева создает в этом случае эмоционально окрашенный «подтекст». В силлабических строках смысл текста не растворяется в напеве, а взаимодействует с ним. Эти строки являются ведущими в передаче декламационно-информативного содержания славника. Своим каноническим музыкальным языком, попевочной структурой они оттеняют яркие, полные мелодической динамики эмоциональные вершины песнопения, приходящиеся на строки с длительными внутрислоговыми распевками.

Славник «О колико блага» в переводе И. Т. Лукошкова представляет собой вершину в эволюционном развитии древнейшего песнопения. Мастерство усольского распевщика проявилось не только в умении отразить певческое значение сложных тайнозамкнутых формул знаменного пения с привнесением черт неповторимого авторского участия в формировании разводов этих формул, но и в ином прочувствовании этих распевов, окрашенных живой человеческой эмоцией. Автор мелодически обогатил, освежил также отдельные фрагменты песнопения. Не случайно современники характеризовали Лукошкова как мастера, который «вельми знаменного пения роспел и наполнил». В его песнопении активно взаимодействуют, взаимодополняют и взаимообуславливают друг друга в тесном диалектическом единстве текст и напев, силлабика и мелизматика, ярко претворены черты традиции и новаторства.